تطور البناء الفني في القصة القصيرة

في

دول مجلس التعاون لدول الخليج العربي

جدل المكتوب والشفهي

بقلم: الدكتور سعيد السريحي

تتفق جهود الباحثين الذين أرخو للأدب في هذه المنطقة من عالمنا العربي حول القول بحداثة نشأة فن القصة، وتتفق كذلك حول تشابه الظروف التي ساهمت في هذه النشأة وأثرت فيها، كما تتفق أخيراً على جملة من السمات والخصائص العامة التي اتصف بها هذا الفن إبان مرحلة النشأة والتبلور قبل أن يأخذ شكله الذي انتهى إليه.

فالدكتور الشامخ يذهب إلى أن المحاولة الأولى في ميدان الفن القصصي في المملكة العربية السعودية لم تأت إلا في عام ١٣٤٩هـ (١٩٣٠ م) وذلك حينما أصدر عبد القدوس الأنصاري روايته القصيرة «التوأمان»(١)، ويوافقه فيما ذهب إليه الدكتور منصور الحازمي الذي يرى أن «التوأمان» تشكل بداية متواضعة للقصة الطويلة في الأدب السعودي الحديث، وأن تجارب الأدباء السعوديين في القصة القصيرة بين الحربين لا ترتفع كثيراً عن هذه التجربة المتواضعة(٢).

ويرى الأستاذ هشام سعيد خليل أن مرحلة النشأة الأولى للقصة البحرينية قد رافق قيام الحرب العالمية الثانية(٣)، بينما يؤكد الأستاذ اسماعيل فهد اسماعيل أن أول قصة كويتية هي قصة «بين السماء والماء» للأستاذ خالد خلف وقد نشرتها مجلة «البعثة» الصادرة في شهر مارس سنة ١٩٤٧ م(٤).

أما في الامارات العربية فإن الدكتور المطوع يذهب إلى أن بدايات ظهور القصة القصيرة في الامارات إنما تعود إلى بداية السبعينات ومع المرحلة الأولى لإنشاء الدولة الإتحادية(٥).

ولعل نشأة فن القصة في قطر وعمان لا تعود إلى أبعد من هذه الفترة التي شاهدت نشأتها في بقية دول الخليج.

* * * *

وحول ظروف النشأة والعوامل التي ساعدت على ظهور فن القصة يتفق الباحثون على الدور الهام الذي لعبته الصحافة إبان ظهورها في هذه المناطق وعنايتها بفن القصة، تلك الصحافة التي واكب ظهورها ظهور طبقة جديدة من المثقفين الذين تخرجوا من المدارس التي أستحدثت وفق الأنظمة التعليمية الجديدة، وكذلك بروز بعض القضايا

(١) النثر الأدبي ص ١٤٨.
(د. محمد عبد الرحمن الشامخ: النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية. ط ٣، دار العلوم ١٤٠٣. ١٩٨٣).

(٢) فن القصة في الأدب السعودي الحديث ص ٨٧.
(د. منصور الحازمي. فنّ القصة في الأدب السعودي الحديث. دار العلوم. ١٤٠١. ١٩٨٣، الرياض).

(٣) دراسات في أدب البحرين ص ٤٣٤. =

= (المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. معهد البحوث والدراسات العربية: دراسات في أدب البحرين ١٩٧٩).

(٤) القصة العربية في الكويت ص ٢٢.
(إسماعيل فهد إسماعيل: القصة العربية في الكويت: قراءة نقدية، دار العودة بيروت، ط الأولى ١٩٨٠).

(٥) البناء الاجتماعي ص ٥.
(محمد عبد الله المطوّع: البحث المقدّم لندوة الأدب في الخليج العربي، اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات ١٩٨٨).

الاجتماعية والقومية والوطنية المرتبطة بنموذج محدد من الوعي، وكذلك يتفق الباحثون على تأثر رواد القصة في هذه المنطقة بمن سبقهم من الأدباء العرب في هذا المجال، وكذلك بما كان يصل إلى أيديهم مما كان يترجم إلى العربية من الآداب العالمية في فن القصة القصيرة.

* * * *

وتظل السمات النقدية التي يسم بها الباحثون والنقاد القصة القصيرة في هذه المنطقة إبان نشأتها متشابهة من حيث التأكيد على ما كان لعنصر المضمون من سيطرة جاءت على حساب البناء الفني والأسلوب الذي كان يتسم بالتقريرية والسردية والاتكاء على القدرة الانشائية للكاتب والانتهاء بالقصة إلى أن تصبح ضرباً من الإخبار الذي يسعى الكاتب من ورائه إلى ترسيخ مجموعة من القيم الأخلاقية التي تقاوم مجموعة من العادات الاجتماعية البالية، يقول الدكتور الشامخ: «إن أبرز سمات القصة القصيرة في الأدب الذي أُتيح في هذه البلاد خلال هذه الفترة هو أن عنصر المضمون قد لقي من اهتمام الكتاب أكثر مما لقيه الأسلوب القصصي والبناء الفني فقد كانت لهذه القصص عظات تحاول إيضاحها أو آراء تريد اثباتها والدفاع عنها»[٦].

ويصف الأستاذ قاسم حداد القصة في البحرين في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية فيؤكد أنها سقطت في الوعظ والمباشرة والأسلوب الانشائي[٧]، ويشاركه فيما ذهب إليه الأستاذ أحمد المناعي الذي يرى أن القصة البحرانية لم تهتد في البداية إلى البناء الفني الجديد من حيث الشكل والمضمون فكانت تعاني من أسلوب السرد التقريري والخطابية[٨].

ويصف الأستاذ هشام سعيد خليل قصص السيد أحمد سليمان كمال الذي يعتبره كاتب القصة الأولى في البحرين فيرى أن في قصصه اتجاهاً إصلاحياً يدعو إلى حل المشاكل الاجتماعية الجزئية من الطلاق والزواج المبكر وكثرة الأطفال والعادات السيئة[٩].

ويصف الأستاذ اسماعيل فهد اسماعيل قصص تلك المرحلة في الكويت بأنها اتخذت منحى سردياً إخبارياً مؤكداً أنها كانت تتصف بركاكة اللغة وضعف التركيبات اللغوية وعدم القدرة على الايجاز وكذا التقصير في جانب الايحاء غير المباشر وإنارة اللحظة[١٠].

* * * *

وقد نتفق مع هؤلاء الباحثين في جل ما ذهبوا إليه، فتاريخ الأدب لا يترك لنا مجالاً لمناقشتهم فيما أكدوا عليه من بدايات فن القصة، وتاريخنا الثقافي والسياسي المعاصر يدفعنا إلى التسليم بما ذهبوا إليه من ظروف نشأة فن القصة القصيرة لدينا وكذلك فإن ما وصلنا من محاولات أولئك الرواد الأوائل يجعلنا نتفق حول السمات النقدية التي وسموا بها محاولات أولئك الرواد.

غير أننا إذا ما تذكرنا مسلمة تقول إن القصة ظاهرة لغوية لا يخلو منها مجتمع من المجتمعات، فهي موجودة في المجتمعات المتحضرة كما كانت موجودة في المجتمعات البدائية، إذا ما تذكرنا ذلك فإننا عندئذ سنجد أنفسنا بحاجة إلى مراجعة ما أطلقنا عليه بداية القصة القصيرة، وذلك لما يظهر بين هذه البداية وتلك المسلمة من تعارض، وربما كان حل هذا التعارض يسيراً إذا ما وصفنا تلك البداية بأنها بداية لكتابة القصة القصيرة أو لتحوّل القصة القصيرة من فن شعبي يمارسه الناس عموماً إلى فن مكتوب ينهض به أدباء مجددون أوقفوا حياتهم الأدبية عليه أو أشركوا معه فنوناً أخرى.

ومع ما في هذا الحل من بساطة وتلقائية إلا أن من شأن الوقوف عليه ملياً أن يكشف لنا الكثير من الظواهر التي اتسم بها بناء القصة القصيرة إبان نشأتها وكذلك يكشف لنا حركة التطور التي طرأت على القصة القصيرة بعد ذلك.

ذلك أن تحول القصة القصيرة إلى فن مكتوب أفضى إلى تلبسها بأدبيات الكتابة وانفصامها عن أدبية الأسلوب الشفهي الذي كانت تتسم به حينما كانت حديثاً تتداوله الألسن ويأخذ طريقه مباشرة إلى الأسماع. ولم تكن بسبب حداثة تلبسها بالأسلوب الكتابي قادرة على أن تمتاز بأدبيات خاصة بها تميزها عن أدبيات الفنون الأخرى العريقة في مضمار الكتابة كما أن الكتابة وقفت حاجزاً بينها وبين أدبيات الموروث الشفوي للقصة التي كانت سائدة.

ولما كان المقال هو الجنس الأدبي السائد والراقي في هذه الفترة فقد جاءت القصة القصيرة امتداداً لفن المقال سواءً في أسلوبه أو في الغاية التي يترامى إليها بحيث لا تتجاوز المسألة الاستشهاد بقصة من القصص يذيل بها الكاتب مقاله ليصبح

---

(٦) النثر الأدبي ص ١٧٣.
(٧) أقلام ص ٦١.
(مجلة أقلام العدد ٧ السنة العاشرة ١٩٧٥، بغداد).
(٨) أقلام ص ١٠٣.
(العدد السابق).
(٩) دراسات في أدب البحرين ص ٤٣٦.
(١٠) القصة العربية في الكويت ص٦٢.

القارىء أمام فن مشكل هو أشبه ما يكون بالقصة المقالية ـ على حد تعبير الدكتور بكري شيخ أمين[11].

ولعل لشيوع القصة في مختلف الأمم المتقدمة والمتخلفة دون تمييز أو تفاضل سبباً في النظرة الدونية إليها بحيث انصب جهد الرواد الأوائل على خلق قصة مفارقة للقصة التي اعتادها الناس وإن كانت تتشبث بانتماء احداثها إلى ما يعيشه الناس في محاولة لتحويل هذا الحدث الخارجي إلى حدث قصصي من ناحية واتخاذه مجالاً للعبرة ومنبراً للوعظ من ناحية أخرى.

* * * *

ولو وقفنا أمام نموذج لكتابة القصة القصيرة يعود تاريخ كتابته إلى ما ينيف على الخمسين عاماً لاستبنّا منه الملامح التي شكلت عناصر بنية النص القصصي لفترة طويلة والتي تمثلت جهود تطوير البناء القصصي بعد ذلك في محاولة نزع أطر هذا البناء وتفكيك عناصره في سبيل اكتشاف هوية خاصة بالقصة تميزها عن أسلوبية فن المقال أو تحاول أن تجذرها في أدب القصة الشفهية بما امتازت به من تاريخ في الذاكرة الجماعية.

سوف يكون نموذجنا هو قصة «البائسة» للأستاذ حسين عرب التي نشرت ضمن كتاب (نفثات من أقلام الشباب الحجازي) الصادرة طبعته الأولى سنة ١٣٥٥ هـ ولا ضير أن نورد النص كاملاً فقد تكون الإحالة عليه مخلة بما نتوخاه من تمعنٍ في بنائها:

البائسة قصة حجازية يمتزج خيالها بالواقع

(بينما الليل. مرخ سدوله على البشر، والدنيا هادئة، وقد كساها الظلام وخيم عليها، والنوم يرسل جيوشه على الأجسام فيميتها، والكون ساكن لا يحركه شيء ولا نسمع فيه شيئاً إلا صوت تلك البائسة العذراء والمنكوبة الحسناء، ذلك الصوت بأنينه الذي يطرق القلوب كالجرس الناطق فيثير منها ساكنها ويوقظ غافلها.

أجل.. تعال معي لننظر ما هو هذا..

هو شبح تحجبه عن أشعة القمر المنيرة «جدران الحمام» من محلة «القشاشية» فتراه من بعد يبدو ويغيب ويتضاءل ويختفي، وما تكاد تقرب منه حتى تأخذك رهبة وتوحشك طيفة منه.

ولكن شعورك الحي ونفسك الطموح يدفعانك إلى الإقدام واستطلاع الحقيقة.. فتدنو منه وتكرر النظر فيه، ترى جبيناً زاهياً.. ووجهاً أبيض ساطعاً.. وعموداً فضياً تكسوه بعض خروق بالية شفافة هو جسمها النحيل.. وتنكر على هذا الجبين النضر ذلك العرق الذي ينصب منه انصباباً كأنه نبع ينحدر، وعلى ذلك الوجه الساطع هاتيك الدموع التي تنهمر انهماراً كأنه ينبوع يتفجر من أرض يانعة.. وعلى ذلك الجسم الناصع هاتيك الأنات المتوالية المثيرة كوامن النفوس وساكنات القلوب.

صوت كله حزن وترح.. كله ضيم وهم.. يهتف وينادي بكلمات متقطعة لا تسمع منها إلا صوت البؤس ينادي بأفول نجم سعادتي.. ومت فماتت عزيمتي.. واليوم أعيش في هذه الحياة كاسفة البال، خائبة الأمل، حقيرة بعد عظم. ذليلة بعد عز، غريقة في بحر من الكوارث والهموم.

وتتوسم في هذه الصورة البؤس بأنواعه.. والأسى على اختلاف مظاهرة وهي تقول وتردد هذا القول الذي يخترق قلب الفضاء ويرن وقعه في هذا الكون الهادىء كوقع الصاعقة بين الصحارى.

تسمع هذا وترى كل ذلك وأنت لا تدري من حقيقة أمرها شيئاً وما هي إلا برهة حتى تميل نحوها وتسألها:

«أيتها الفتاة، من أنت، وماذا حل بك؟ وأخبريني عن أمرك عسى أن يجعل الله في خير أنيس يذهب عنك هذا البؤس ويزيل هذا الترح ويشفيك لو كنت مريضة»..

تخاطبها وهي تزفر زفرات الموت وتتأوه (آه، آه، آه) ثم تصمت برهة بعد إتمام حديثك وتدلي رأسها نحو ركبتيها فكأنها قد فارقت الحياة.. وبعد هنيهة تفيق من غفلتها وترفع رأسها وتجيبك «أنا!؟؟..» نعم أنت.

«أنا ابنة زكي فاضل التركي الكبير، رفلت في بحبوحة من الأنس والسعادة وعلى بساط من الفرح وطيب المعيشة، ولما قضت المنون على والدي وقد خلف لي ثروة طائلة.. ما كاد يواري في لحده، حتى انقض عليّ أبناء عمي كالذئاب الغادرة، فسلبوني كل ما أمتلكه من نعمة وما ادخره من المال والحلي.. ولقد تجاسروا بقساوتهم فأخرجوني من داري التي أسكنها ورموا بي في السبل والأسواق، أستعطف المارة، وأتطلب أصحاب البر والاحسان قوت يومي.. وها أنا الليلة هذه أتذكر والدي لثلاث ليال مضت بعد مفارقته الوجود.. واني ما أرى أحسن من هذه الحالة إلا الموت، فعسى أن يحسن الله لي في الخاتمة.

وفي ذمة الله ما ألاقي من تعب وأسى..»

ثم تتابع أنينها وسرعان ما تشهق آخر شهقة من أنفاسها فيسقط رأسها على الأرض وتودع الحياة.

فتشعر أنها سارت إلى رحمة الله وفارقت المعمورة وتسرع بإخبار إدارة الصحة فتتسلمها هادئة آمنة وتبحث الحكومة

---

(١١) الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية ٤٧٤.

(د. بكري شيخ أمين: الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، دار العلم للملايين ط ٣، ١٩٨٤ بيروت).

عن سبب موتها حتى إذا ما انتهت من أمرها زفتها إلى قبرها في أمان واطمئنان)[١٢].

* * * *

تنتج هذه القصة نموذجية البناء الذي ساد في تلك الفترة التي كتبت فيها من حيث انقسامها إلى قسمين كبيرين تحتل القصة القسم الثاني بينما يمكن اعتبار القسم الأول مدخلاً للقصة أو تعريفاً بشخصيتها الرئيسية وتقريباً لها من القارىء لكسب تعاطفه معها.

إذا ما اعتمدنا تقسيم تودروف لبناء القصة إلى وحدتين أساسيتين هما التاريخ والخطاب فإن بإمكاننا أن نذهب إلى أن التاريخ كان هو المستأثر بالقسم الثاني من قصة الأستاذ عرب، بينما جاء الخطاب هو السمة المستأثرة بالقسم الأول. ففي القسم الأول يتوقف الحدث عن التعاقب وتستحيل الكتابة إلى انشاءٍ يتكىء على مقدرة الكاتب على الوصف والتشبيه والاستعارة والكناية والجمل المزدوجة والنعوت المتعاقبة مما كان يشكل خصائص الأسلوب المقالي في تلك الفترة ويشكل كذلك ما يمكن أن نعتبره اقتحاماً من أديبات الثقافة الكتابية لفن القصة آنذاك، وإذا ما تكرر ضمير المخاطب في هذا القسم من القصة فليس ذلك لمحاولة اشراكه في الحدث وإنما اشراكه فيما يرمي إليه الكاتب من غرض اصلاحي اجتماعي يستهدفه من وراء سرده لهذا الحدث، ومن هنا فإن هذا الضمير المتكرر والذي يجيء متساوقاً مع أفعال الأمر وجمل الاستعطاف والاسترحام ونداءات الاستغاثة تدفع إلى تداخل فن القصة مع الخطابة ومن هنا فإن الصلة بالأداء الشفوي لم تأتِ عن طريق أدب القصة المحكية وإنما جاءت عن طريق الخطابة التي لها في تراثنا الأدبي تاريخ عريق في خدمة القضايا المختلفة.

وحينما يلتقط الكاتب نموذجه القصصي فإنه يحرص على أن يكون نموذجاً نمطياً اجتماعياً بائساً تتكشف من خلاله بعض الأخطاء الاجتماعية والتي حاول الكاتب تأكيد انتمائها للمجتمع الذي كتبت له القصة بأكثر من وسيلة يقف على رأسها تحديد المكان الذي جرت فيه أحداث القصة من ناحية وتعضيد عنوانها بعبارة تؤكد أنها «قصة حجازية يمتزج خيالها بالواقع» وبذلك يتحرر الهدف الإصلاحي الذي تنحو نحوه.

ويتسم التاريخ في القصة ـ على ما يذهب إليه تودروف ـ بالسرعة في ايقاع الحدث حيث تختصر بضع أسطر فترة من الزمن ليست قصيرة تبتدىء بنشأة الفتاة نشأة مترفة وتنتهي بميتتها ميتة بائسة، وبذلك يختلط لدى الكاتب الحدث القصصي بالحدث الروائي وتسقط القصة في سردية مباشرة لا يتم فيها التنامي الدرامي للحدث بل تتحول إلى خبر من الأخبار يحرص الكاتب على صياغته وفق جمل انشائية يحرص على تحسينها وتزيينها بما يمكن أن تمنحه اللغة من أساليبها وأدبياتها المعهودة.

* * * *

بإمكاننا بعد هذا أن نوجز ما ننتهي إليه من دراسة هذه القصة في النقاط التالية:

من الملاحظ أن ثمة انفصالاً بين الخطاب والتاريخ في بناء القصة بحيث يأخذان شكلاً متعاقباً يصبح فيه الأول مدخلاً مقالياً للثاني، وبالتالي تستأثر أدبيات المقال بالقسم الأول حتى يصبح مجالاً للكشف عن القدرة الإنشائية للكاتب، بينما يسقط الجزء الثاني في سردية إخبارية، من هذه الزاوية فإن التراتب بين الخطاب والتاريخ في القصة يجسد لنا ما ذهبنا إليه في البدء من أن ولادة القصة القصيرة جاءت انبثاقاً من أدب المقال، ذلك أن الشكل القصصي في حد ذاته يصبح مؤشراً يكشف عن هذه المسألة، ولعل الكاتب إذ يفعل ذلك إنما كان يستهدف اكساب كتابته المشروعية من خلال فن تمت المصادقة على مشروعيته وهو المقال بحيث يلج بعد ذلك إلى القصة حاملاً معه أوراق الاعتماد التي منحها القارىء له عندما بدأ الجزء الأول من كتابته.

ولعل هذا البناء هو البناء الذي نستطيع أن نلحظه في كثير من قصص تلك الفترة وعلى رأسها قصص الأستاذ أحمد السباعي الذي يعده كثير من النقاد رائد فن القصة القصيرة في المملكة، ومثالنا على ذلك قصته الشهيرة «خالتي كدرجان» أو قصة «صبي السلتاني» التي لا يتردد في بدايتها من الحديث عن وظيفة السلتاني والتفسيرات المحتملة للاشتقاق اللغوي الذي جاءت منه الكلمة بل تمتد هذه المقدمة المقالية للقصة ليتحدث فيها الأستاذ سباعي عن «دكاكين الشواء في مكة» مذكراً بها الأديب الأستاذ أحمد قنديل مؤكداً أنه كان أحد زبائن هذه الدكاكين، فإذا ما انتهى من هذا الجزء المقالي ولج إلى قصته التي يزمع سردها[١٣].

ولا تتوقف هيمنة هذه البنية التي ينفصل فيها الخطاب عن التاريخ في القصة عند الرواد الأوائل بل أننا نواجه بها لدى من تلاهم من كتّاب القصة على تفاوت بينهم في مدى المزج بين الخطاب والتاريخ في بناء القصة..، كما أننا

(١٢) نفثات من أقلام الشباب الحجازي ص ١٧٣.
(هاشم زواوي، علي فدعق، عبد السلام الساسي: نفثات من أقلام الشباب الحجازي، ط ٢، ١٤٠٥ هـ.

(١٣) خالتي كدرجان ص ٢٣.
(أحمد السباعي خالتي كدرجان، ط ٢، ١٤٠١ ـ ١٩٨٠ م تهامة، جدة).

نستطيع أن نتلمسها في كثير مما لا زالت تعاني منه القصة القصيرة من انشائية وترهل في تراكيب جملها يظهر بشكل واضح حينما يستسلم القاص لمقدرته على تكثيف الصور وتركيب المجازات وإدهاش قارئه عن طريق ما ينتهجه من أساليب تحلق بالقصة في عالم شعري يصبح معه الحدث في القصة مناسبة للشكف عن إمكانات الكاتب اللغوية واقتداره على ابتداع الصور الشعرية.

أما من ناحية الحدث فإن بإمكاننا أن نذهب إلى أن القصة لم تستطع أن تخلق حدثها اللغوي الذي يتنامى من خلال سياقها، بل اكتفت بدور رواية خبر تم خارجها فأخذت طابع الإخبار عن الحدث دون أن تستطيع أن تقدم حدثها الخاص بها والذي لا يمكن أن يقوم خارجها، ولعل غاية الاصلاح الاجتماعي الذي كانت تستهدفه هي التي دفعت بالكاتب إلى التقاط نموذجه من الحياة اليومية، ومع ما في هذا النموذج من نمطية تستهدف استثارة حس المستمع إلا أنه يظل يتحرك في حدود الامكان منفصلاً عن حدث القصة الشفوية والتي كانت أحداثها تتخلق داخلها متجاوزة إطار الإمكان موغلة في المستحيل بما كانت تمتلكه من قدرة على توظيف الخرافة بحيث تصبح القصة عالماً موازياً للعالم وليس صورة منه أو امتداداً له.

ولم تستطع القصة القصيرة أن تستعيد عالمها الغرائبي إلا بعد فترة طويلة إذ ما لبث النقد أن ساعد على تأطير الحدث في القصة بحدود الامكان فوسع الفجوة بين أدبيات القصة الشفوية والقصة المكتوبة وحال دون اختراق القاص للممكن واجتراحه للمستحيل في خلق عالمه القصصي.

وإذا ما وقفنا عند حدود الشخصية فإنه بإمكاننا أن نلمس في القصة بذرة تلك الشخصية التي هيمنت على الفن القصصي طويلاً، ونعني بها تلك الشخصية التي يتم رسم إطارها وملامحها خارج الحدث القصصي دون أن تتبلور معالمها من خلال الحدث نفسه، وإذا كان الحدث في هذه القصة جاء على صورة ايضاح أو تفسير لتلك الشخصية التي تحددت من خلال البناء الخطابي أو الوصفي الذي سبق الحدث فإن ذلك الأسلوب نفسه ظل يسيطر على كتّاب القصة وإن يكن في صورة أكثر عمقاً حيث احتلت التحليلات النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية مكاناً بارزاً في بناء القصة، وأصبح الحدث يقوم مقام الشاهد على الحالة أو الوسيلة التي تستهدف القصة من خلالها بلورة منظورها.

وهنا تتحقق قطيعة أخرى مع فن القصة الشفوي الذي كانت فيه الشخصية أقرب إلى الفاعل الدلالي الذي يتراءى من خلال الحدث وليس من خلال تقرير الخطاب الأدبي أو الوصف، وربما تخلت القصة الشفوية عن الشخصية وما يمكن أن يميزها من ملامح ليقوم الحدث نفسه بالدور الرئيسي الذي يشترك في إبراز نظام متكامل من الممثلين أو الفاعلين الدلاليين.

وهنا يمكننا أن نؤكد مرة أخرى على اقتحام أدبيات الخطاب المكتوب لفن القصة حيث تم تكريس مفهوم الشخصية الواضحة المعالم المميزة الملامح، وذلك بالاستفادة من انجازات العلوم الانسانية المختلفة وعلى رأسها الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس.

وإذا ما كان الحدث في القصة مؤطراً بحدود الامكان كما نوهنا سابقاً فإن الشخصية ظلت تتحرك في حدود هذا الحدث وأصبح من الأثير لدي الكتّاب رصد النماذج الاجتماعية النمطية والتي من شأنها أن تتلاءم مع الحدث أو من شأن الحدث أن يصدق عليها، وتوارى بذلك تميز الفاعل الدلالي في القصة الشفوية والذي كان حضوره حضوراً يتبلور عبر سياق القصة ويكتسب شرعية وجوده من خلال بعده الدلالي وليس من خلال تمثيله لشريحة اجتماعية أو أخرى.

ولعل من أهم الانجازات التي استطاعت القصة القصيرة أن تبلورها بعد ذلك عبر تطورها هو استعادتها للفاعل الدلالي واستفادتها من أدبيات القصة الشفوية في العلاقة بين الحدث والشخصية أو بروز الشخصية من خلال الحدث نفسه.

وإذا ما نظرنا إلى الزمن في القصة، وأكدنا على ملاحظتنا السالفة. من حيث اختلاط الزمن الروائي والزمن القصصي لدى الكاتب بحيث سرد في أسطر معدودة أحداثاً امتدت لفترة زمنية طويلة، فانتهت القصة إلى أن أصبحت سرداً اخبارياً يستعين عليه الكاتب بمقدرته الانشائية التي لم يكن لها مقدرة على بسط القصة في الحيز فتوقفت عند حدود تزيينها والارتقاء بها إلى الأسلوب الأدبي في الإخبار عن حادثة ما.

وإلى جانب ذلك فإن بإمكاننا أن نشير إلى استثمار الكاتب لتواتر زمن القصة مع زمن الحدث حينما لجأ في قصته إلى الزمن المقلوب مستحضراً الماضي من خلال انطلاقة من الحاضر ثم العودة إلى الحاضر مرة أخرى والامتداد به إلى أحداث مستقبلية تلي الزمن الذي بدأ به قصته.

ولعل الكاتب ليس متفرداً في ذلك البناء للزمن إذ أنه كان نمطاً سائداً نستطيع أن نجده في كثير من القصص التي كتبت في تلك الفترة، والتي كانت تحاول من خلال مقدمتها في الزمن الحاضر أن تصطحب معها القارىء إلى الأحداث الماضية وتكسب تفاعله وتعاطفه حينما تعمد إلى إثارة المفارقة بين حاضر الشخصية وماضيها، ومما يمكن أن ينهض بين هذين الزمنين من تناقضات تكشف عن بعض الممارسات والأخطاء الاجتماعية التي كان هم اصلاحها هو الهم المؤرق

لقصاصي تلك الفترة والدافع لهم إلى طرق طريق جديد من طرق الأداء الأدبي لمخاطبة الناس.

وأخيراً فإننا إذا ما انتهينا إلى المكان في هذه القصة فإننا نجد أن الكاتب كان حريصاً عليه حرصاً يبدأ بذكر الاقليم، وينتهي بذكر الحي والشارع الذي وقعت فيه الحادثة، في الوقت الذي لا تحمل الحادثة فيه أية خصوصية تجعلها تنتمي إلى هذا المكان دون سواه، فهي واقعة إنسانية عامة، جرى سردها بشكل إخباري يمنحها من العمومية ما يجعل حدوثها محتملاً في أي مكان على سطح الأرض، فهي لا تتجاوز حكاية فتاة عاشت في بحبوحة من العيش في كنف والدها وحينما مات هذا الوالد انقض أقاربه على ثروته وسلبوا هذه الفتاة حقوقها وقذفوا بها إلى الشارع تشكو الجوع وتستعطف المارة.

وبهذا نلحظ أن المكان لا يتجاوز أن يكون ملصقاً خارجياً يضاف إلى الحادثة دون أن يكون تحديده نابعاً من خصوصية الحدث أو خصوصية العلامات والعلاقات التي تربط بين الأحوال المختلفة في القصة نفسها، ولعل الإمعان في تحديد المكان إنما كان لتعويض ما كان يحس به الكاتب من عمومية في الحادثة التي يوريها، ولذلك عمد الى تحديدها على هذا النحو من الدقة بحيث يطمئن على الغاية الاصلاحية التي كان يسعى إليها حينما تتضمن قصته حادثة في المجتمع الذي يهمه اصلاحه ويعنيه شأنه.

لما لم يكن من المتاح في بحثٍ تتحدد صفحاته قبل البدء فيه أن نلم بحركة التطور التي مرت بها القصة القصيرة حتى انتهت إلى أشكال البناء الذي بإمكاننا أن نجده لدى كتّابها المعاصرين فإننا سوف نجد أنفسنا مضطرين إلى الانتقال على نحو قد يبدو مفاجئاً إلى النماذج الحديثة من القصة القصيرة في هذه المنطقة، محاولين ما استطعنا أن نكتشف ملامح التطور التي طرأت على هذا الفن.

ولعل من شأن هذه النقلة ـ مع ما تشكله من خلل منهجي في البحث ـ أن تساعدنا على اكتشاف ملامح التطور لما سوف تسفر عنه من مفارقة واضحة عند مقارنة الانتاج الجديد بتلك البدايات التي أفصحنا عن أهم سماتها من قبل.

وإذا كان لنا من تحفظ نبديه حول مفهوم التطور فإن بإمكاننا أن نوجزه في نقطتين:

أولاً: علينا أن نرتقي بمفهوم التطور عن أن يكون مفهوماً بيولوجياً تتحرك فيه الأشياء أو الظواهر من الأدنى إلى الأعلى، ومن البسيط إلى المركب، ومن السطحي إلى الأعمق، ذلك أن ما نسميه أحياناً بالتطور إنما يكون باسترجاع الأدوار الحقيقية والوظائف الأساسية لبعض السمات والعناصر بحيث يصبح تطور الفنون حركة دائرية متعاقبة وليس خطاً تسلسلياً متصاعداً، إنه تطور أكثر تعقيداً من أن نبسطه عبر حركة الزمان أو التطور العام للتاريخ.

أما النقطة الأخرى التي نود أن نأخذها بعين الاعتبار فهي أن تطور البناء الفني للقصة في الخليج لا يمكن أن يفهم على أنه تطور عن البدايات التي شهدتها القصة في الخليج، ذلك أن الأدب في هذه المنطقة لم يكن بمعزل عن حركة الأدب في بقية مناطق العالم العربي، وبالتالي لم تكن تجاربه منغلقة على نفسها تتنامى من داخلها، بل كان أدباً منفتحاً على حركة الأدب في بقية أجزاء العالم العربي متأثراً بالمؤثرات التي يتأثر بها مستفيداً من الانجازات التي تتحقق فيه، بحيث يصبح من الوهم أن نخلق لهذا الأدب دائرة جغرافية أو سياسية نحركه فيها أو نرسم داخل إطارها خطاً لتصاعده أو نموه أو تطوره بمعزل عن بقية أجزاء عالمنا العربي.

وإذا كان من أهم سمات القصة القصيرة المعاصرة أنها تمتلك أشكالاً لا يتأتي حصرها فإن ذلك يعني أننا لا نستطيع أن نزعم أن هناك بناءً محدداً حديثاً لها يمكن أن نرصد تواتره مع البناء القديم أو مفارقته له، إن للقصة القصيرة المعاصرة من تعدد الأشكال والصيغ ما يمكن أن يكون مساوياً لعدد هذه القصص التي كتبت بحيث تصبح محاولة السيطرة عليه ضرباً من المستحيل وافتراض شكل واحد أو مهيمن ضرباً من الادعاء أو التعميم. ولذلك فإن سبيلنا إلى الكشف عما تحقق في هذا الفن من تطور إنما هو بمتابعة العناصر التي يتكون منها، وما يمكن أن يكون قد طرأ على هذه العناصر من تطور أو تغيير سواءً في الوظيفة أو كيفية الاستخدام، بحيث يكون ما ننتهي إليه نموذجاً افتراضياً تترامى إليه القصة في حركة تطورها، وتترامى إليه عبقرية الكاتب في بحثه عن شكل جديد لكتابته.

* * * *

لعل من أبسط ما يمكن أن نحدد به القصة القصيرة أنها سياق لغوي ينطوي على سلسلة من الأحداث تشكل وحدةً ما، وهذا التحديد من شأنه أن يضعنا أمام وحدتين رئيسيتين في القصة القصيرة، أولهما هي الحدث أو السرد أو ما أسميناه من قبل التاريخ ويسمه في نفس الوقت بضرورة التعاقب، فحيث لا يكون هناك تعاقب تستحيل القصة إلى مجرد تفجر غنائي للاستعارات والكنايات، أو تصبح ضرباً من الوصف والاستنتاج المتوالي.. كما يسمه في نفس الوقت بضرورة أن تكون هناك وحدة تجمعه وتفضي به إلى بعد أو معنى تحلق نحوه القصة، وليس من المشترط أن تكون وحدة في الحدث أو وحدة في الأثر النفسي، بل قد تكون وحدة دلالية تلتقي

فيها جملة من الأحداث المتعارضة ذات الأبعاد النفسية أو الاجتماعية المتناقضة.

أما الوحدة الرئيسية الثانية التي يضعنا أمامها هذا التحديد فهي السياق اللغوي أو الخطاب، ذلك أن القصة لا تتكون من الحدث الذي يروى بل من الطريقة التي يروى بها الحدث، إنه الأداء الذي يبسط القصة في الحيز كما يقول «جينيت». ومن هنا يكون بامكان هذا الخطاب أن يختزل فترة طويلة من الزمن في بؤرة يلتقط منها دلالتها أو يدفع بلحظة زمنية إلى الترهل مستقطراً منها كل ما يمكن أن تكتظ به من أبعاد ودلالات.

في آخر قصة من قصص مجموعة «رجال من الرف العالي» للقاص سليمان الشطي وهي قصة «صوت الليل[١٤]» نجد القصة تنبسط في اللحظة ما بين قرع جرس الباب والخروج لرؤية هذا الطارق، فإذا ما امتدت في السطور الأخيرة منها لبضع ساعات جاء ذلك الامتداد في صورة إضمار للزمن يكشف عن تلك اللحظة المترهلة فيه بحيث يستقل الحدث القصصي بزمنه الكامن في لحظة قرع جرس الباب واكتشاف الطارق.

وقد كان سبيل الأستاذ الشطي إلى تبطئة الزمن وبسط الحدث في الحيز هو استخدام الحوار لتأجيل الحدث أو إيقافه وكذلك توظيف لحظات التداعي أو التفكير لنفس الغرض. وذلك أدى إلى تقاطع الوحدتين الرئيسيتين في القصة: الحدث والخطاب في أكثر من موقع بحيث أصبحت وظيفة الخطاب هي تفتيت الحدث أو إبطاء تدفقه، ومن هنا تكون العلاقة التي تربط بين هاتين الوحدتين علاقة جدلية تقوم على نقض إحداهما للأخرى، فإذا ما كانت الوحدة السردية الأولى في القصة هي قرع الجرس، وهي النقطة التي بدأت منها القصة فإن الخطاب عندئذ هو محاولة إعاقة حدوث الوحدة السردية الثانية وهي فتح الباب للطارق أو رؤية من تراه يكون.

وتنهض جدلية الزمن في انتقالاته السريعة بين الحاضر والماضي لتعلب دورها في تأجيل تتابع البنى السردية بحيث يصبح استحضار الزمن الماضي اقتحاماً لآنية الحدث وكسراً لتواليه وتتابع لحظاته، ومن هنا لا يصبح الماضي كشفاً للحاضر وإضاءة له بل تعطيل له عن أن يستمر إلى نتيجته المتوخاة.

وتتجاوز هذه العلاقة الجدلية البناء الهيكلي للقصة لتنغرس في قلب المضمون نفسه حينما تتناقض كل تلك الشعارات التي كانت ترفعها الشخصية الرئيسية في القصة مع ما كانت تسقط فيه في تلك اللحظة من خور وضعف وجبن. وبالتالي يكون تمديد الزمن الذي يقع فيه الحدث تمديداً يستهدف الكشف عن «الضعف البشري» كما جاء في الأسطر الأخيرة من القصة.

وإذا كانت قصة القاص أمين صالح «من ذا الذي يهز قاربنا[١٥]» تشترك مع قصة الأستاذ الشطي في اقتناصها للحظة زمانية قصيرة وبسطها في فضاء النص، غير أنها تتخذ في سبيل تحقيق ذلك بناءً يختلف من حيث تركيبه ولغته ويقدم نموذجاً آخر من نماذج التعامل مع الزمن في القصة القصيرة.

بين وحدتين سرديتين متتاليتين يقيم القاص أمين صالح أحداث قصته «من ذا الذي يهز قاربنا»، فهي تبدأ بعودة الحوذي إلى غرفته متعباً مطاطىء الرأس يبحث عن النوم (لم ينم. كاد أن.) وتنتهي وقد نام (كما ينام الغريب)، وبين هاتين الوحدتين يقوم عالم يكتظ بالغرائبي والمدهش والمفاجىء، يستثمر فيه القاص ما يمكن أن يكمن في هذه اللحظات التي تسبق النوم من تفجر لعالم الحلم والمستحيل.

إن القصة تستحيل إلى ضرب من الحلم بكل ما يشكله الحلم من اختراق للزمان والمكان والممكن، إنه الزمان الذي لا يفرق فيه بين الحاضر والماضي والمستقبل والمكان الذي يلتقي فيه السماء والماء والأرض، والفعل الذي يتجاوز حدود الممكن إلى المتخيل والمستحيل.

وتشرئب اللغة في هذا الوجود/ الحلم لتصبح لغة شعرية تتراءى في الصور أحياناً وتنفجر في مقطوعات غنائية خالصة تتخلل النص.

إذا ما اختزل أمين صالح البنى السردية الرئيسية لدية في ما بين انتظار النوم واطباقه الجفن فإن الخطاب القصصي لديه يفجر احتمالات عديدة لأحداث متوالية تبدأ من انبثاقات اللغة الشعرية وتنتهي بتلك الصور المتكاملة والتي تشكل وحدات مستقلة في القصة تبدأ بصيغة (قالوا: . .) ليتشكل من طبقات هذا القول العالم الذي تحلق فيه القصة.

الزمن الشعري تعطيل للزمن القصصي.

فالزمن القصصي مخترق بالزمن الشعري، أو أنه معطل به، غير أنه تعطيل لا يلبث أن يمنح الفعل طاقة سحرية تتراءى في آخر أسطر القصة حينما يستسلم الحوذي للنوم، بينما جياده، وهي الامتداد الأقوى والوحشي له، تشعل المدينة بيتاً بيتاً، وفي ذلك الفعل انفتاح للزمنين على بعضهما والتقاء للشعري بالقصصي فيها.

---

(١٤) رجال في الرّف العالي ص ١٣٩.
(سليمان الشطّي: رجال في الرّف العالي، دار العروبة، ط الأولى ١٤٠٢ ـ ١٩٨٣ الكويت).

(١٥) ندماء المرفأ ندماء الريح ص ٨.
(أمين صالح ندماء المرفأ، ندماء الريح، ط الأولى ١٩٨٧، البحرين).

وكما يتولد عن هذا الزمن الشعري الذي يندلح فيه عالم القصة لغة شعرية تتولد عنه كذلك كائنات شعرية تحيل الشخصية الرئيسية في القصة إلى شخصية ميثولوجية يتتبع القاص أبعادها المختلفة بدءاً من ولادتها الطقسية الغرائبية حينما انبجست الفراشات بأجنحة رصاصية من سرة أنثى وكانت تناديه بألف اسم ليطل برأسه ويستطلع، مستشرقاً من وراء ذلك الميلاد نسبه المتأصل في سلالة الماء والنار.

إن بطل القصة يأخذ ملامح أبطال الملاحم من حيث الولادة الخارجة عن المألوف والنسب المتأصل في الخارج عن المعتاد.. «طفلاً خارقاً كان لم يعرف أباً ولا أماً والأنثى التي ولدته ـ يقال ـ خرجت لتبحث عن رجل زارها في الحلم»، واقتناص أحداث حياته لا يتحقق إلا من خلال الروايات المختلفة المتضاربة حوله والتي تترامى جميعها لتكثيف الملامح الأسطورية له.

وبهذا نجد أنفسنا أمام نموذج للشخصية في القصة القصيرة يفارق النموذج الذي هيمن عليها فترة طويلة، يفارق النموذج الذي كان القاص يلتقطه من واقع الحياة اليومية ويمعن بعد ذلك في رصد تفاصيل حياته من خلال بعديها الاجتماعي والنفسي، النموذج الذي يقابلنا في قصة الأستاذ أمين صالح نموذج يمتد به إلى غرائبية نماذج القصة الشفوية حينما كانت تنفتح على الكون واضحة وغامضة، المرئي منه وغير المرئي، مخترقة بذلك حدود المكان والزمان موغلة في عالم الخيال والحلم والمستحيل، ومن هنا فإن القصة القصيرة إذ تمعن في مفارقة الخطاب الشفوي في لغتها حينما تمعن في تفجير إمكانات اللغة فإنها تلتقي مع الخطاب الشفوي في بحثه عن المدهش والمفاجىء،

فإذا ما انتقلنا إلى نموذج ثالث للقصة في الخليج ووقفنا عند قصة «انفجار بحار مسكون بالخوف»[16] للقاص عبده خال فإننا سنجد أنفسنا أمام نموذج آخر للتعامل مع الزمن والحدث والشخصية، فإذا كانت قصة الأستاذ الشطي وقصة الأستاذ أمين صالح نموذجين لمحاولة اقتناص اللحظة وبسطها عبر المكان، فإن قصة الأستاذ عبده خال تقف على طرف النقيض من ذلك حينما تنفلت في زمن روائي تتعاقب فيه الأجيال وتتوالى فيه الأحداث التي يتابعها القاص مستفيداً من تقنية الروايات الشعبية وقصص الاخباريين، فهو مرة يتحدث عما تقوله «الأخبار في سير ابن الشاقي» ومرة يروي ما قاله «البحار ابن وائل في أخبار القرى والمسائل» ومرة ثالثة يسجل ما قالته «ذات النون الواحد».

وفي أثناء ذلك تتحول القصة إلى مجموعة من الروايات التي تشكل في مجموعها قصة واحدة، وبذلك فإن بإمكاننا أن نلمس عند عبده خال نموذجاً لبناء التأطير الذي يتم من خلاله جمع مجموعة من الأقاصيص في مبنى حكائي واحد وهو مبنى من الممكن أن نعثر عليه عند قاص آخر هو محمد علوان في قصته «حدثنا رجب بن زهبة» والتي تأخذ بنفس النباء المستثمر لأسلوب الروايات الشفهية للمزاوجة بين حدثين متعاقبين، وإن يكن بناء محمد علوان أقل تعقيداً من بناء عبده خال لقصته.

إن المبنى الحكائي عند عبده خال ينفتح بحيث يسمح بالمرور من حدث إلى آخر على نحو يحقق لهذه الأحداث تكاملها وانتهاءها إلى غايتها التي تترامى إليها.

إن القصة القصيرة تتحول من خلال هذا الضرب من البناء إلى مجموعة المقاطع المتتابعة يمعن القاص في فصلها عندما يضع لكل مقطع منها عنواناً مستقلاً مثل «ليلة استيقاظ مهزوزة» «ألف ليلة بعد الخروج» «ليلة الجلاء» ليلة الترابي الموعود».

ويظل التحفيز الذي يحرك القصة هو هذا النداء الذي تبتدىء به وتنبثق منه أحداثها «يا ساكن البحر هلا تبقى في شراع قاربك شيء من أسرار القوم» وتنتهي مؤكدة النداء الأول «يا ساكن البحر، هذا ما أخبرتنا به السير» بحيث يتقلص الزمن السردي للقصة في هذه الوقفة أمام البحر، ويصبح زمن الحدث فيها زمناً ماضياً يتم استحضاره بشكل تقطعه لغة الخطاب التي يمازجها من الشعر حد يبلغ بالقاص تضمين قصته بعض المقاطع الشعرية من قصيدة للشاعر سعدي يوسف.

ولا نعثر في قصة عبده خال على شخصية رئيسية إذ تحل محلها مجموعة من الشخصيات التي لا تلبث أن تختفي بدورها بعد أن يكون حضورها حضوراً لفعل أسطوري سحري يسعى القاص من خلاله إلى تحريك أحداث قصته التي تأخذ طابعاً غرائبياً يختلط فيه السحر بالواقع والمخيلة بالحقيقة والمستحيل بالممكن وتحلق جميعها نحو أفق دلالي تجتمع عنده أحداث القصة وشخوصها.

«في جزيرة خوف رجل بلغ من العمر مداه يحمل صخرة العذاب ويضحك.. كانت تلك الصخرة وقفاً فأخذها قصراً.. ليستظل بالقوة والمال.. ويسخر من يشاء لطاعته.

على بوابة الدخول ستجدون كلباً مسعوراً.. أريقوا له دم الشاة وامضوا بحذرٍ عندها أزيحوا الصخرة من على الهيكل المنتصب.. سيخر باكياً.. اقذفوا به إلى البحر.. ستجدون عصفوراً أخضر يقرئكم السلام.. ستعود إليكم ألسنتكم فردوا بصوت واحد: سلامي أن أظل إنساناً.

---

(١٦) حوار على بوابة الأرض ص ٢٧.
(عبده خال: حوار على بوابة الأرض، نادي جيزان الأدبي، ط الأولى ١٤٠٧ ـ ١٩٨٧).

سيمنحكم جناحيه، عندها غادروا الجزيرة.. لا تحملوا شيئاً ولا يغرنكم نعيمها فتمكثوا»،

وبهذا تستعيد القصة جزءاً كبيراً من أدبيات القصة الشفهية، مستعينة على ذلك باتباع أسلوب الروايات التي يشكل حضورها حضوراً واضحاً للخطاب الشفهي بكل ما يحمله من سمات وخصائص.

وتتجلى لنا محاولة استلهام أدبيات الخطاب الشفهي بشكل أوضح في قصة رجاء عالم «ألف ضفيرة وقهرمانة»[17] التي تتقاطع تقاطعاً حاداً مع ألف ليلة وليلة، بدءاً من العنوان وانتهاءً بتركيب القصة. فهي إذ تستثمر بنية الليالي في تقسيم القصة إلى ليالٍ متوالية، فإنها تترك بين هذه الليالي فجوات تحقق إضماراً للزمن، بحيث يكون استحضاره استحضاراً يتم عبر الحدث الذي ينهض فيه، وهو زمن تالٍ لزمن ألف ليلة وليلة إذ تبدأ فيه الحكاية من الليلة الثانية بعد الألف، والقاصة إذ تعمد إلى ذلك فإنها تؤسس عملها على مفارقة الليالي وذلك حينما تؤكد على صمت القهرمانة التي تلعب دور شهرزاد طيلة الألف ليلة وليلة السابقة. والقهرمانة هنا لا تروي أحداثاً وإنما هي تلعب دور العراف حينما تقرأ ضفائر الأميرة، التي تلعب دور الراوية للأحداث، ومن خلال هذه الضفائر يبدو العالم المتخيل الذي يلتقي فيه الجن والإنس، وتتبلور من خلاله أحداث القصة، إنه عالم داخلي خاص تلعب فيه الشخصيات دور الفاعلين الدلاليين، ويستحيلون إلى رموز لا تلبث أن تتحول إلى «رماد» بعد أن يقوموا بتحريك الأحداث في القصة.

ومع أن القصة ذات أسلوب بسيط في بناء لغتها إلا أن القاصة اتخذت فيها بناءً تتقاطع فيه الأحداث على نحو يمنحها بناءً مركباً يفارق نسق التنضيد في الليالي، ذلك النسق الذي كانت فيه الليالي تتحرك من قصة إلى أخرى ليصبح النسق الذي يمنح «ألف ضفيرة وقهرمانة» بناءها نسقاً ينتج من تقاطع خطين تتحرك عبرها القصة، أحدهما في العلاقة المتبادلة بين القهرمانة والأميرة (الراوي) والآخر في هذا العالم الذي ينبثق من قراءة القهرمانة لضفائر الأميرة وما ينبثق عنه من أحداث متوالية متلاحقة تتشابك مع الخط الأول وتوجه مساره.

وتلتقي اللغة في هذه القصة مع لغة الخطاب الشفوي من حيث اعتماد بنيتها على السرد الذي تتوالى فيه الأحداث بما تنطوي عليه من إيغال في الغرائبي والمدهش، مهشمة الخطاب الكتابي وما يمكن أن يتكىء عليه من وصف للكائنات والأشياء في تزامنها، السرد في هذه القصة يروي لنا أحداث وأفعالاً تتعاقب، والشخصيات فيها تتراءى خلال هذه الأفعال المتعاقبة ولا يصبح للزمان والمكان فيها بعداً محدداً.

* * * *

وفي قصة «البيدار»[18] للأستاذ عبد الحميد أحمد نكتشف بعداً آخر من أبعاد تطور الفن القصصي في الخليج، ذلك أن هذه القصة تنقسم إلى مجموعة من المقاطع، يتكون كل مقطع منها من وحدتين رئيسيتين أولهما سردية والأخرى حوارية:

«حول الخيمة المشيدة فوق تلة رمل جنوب المساكن الشعبية تجمهر كثيرون: رجال نساء. أطفال.

ثمة رجال ملثمون. أطفال مذعورون. نساء يولولن ويصطخبن.

صوت:

ـ الباب مغلق.

صوت آخر:

ـ الرائحة كريهة لاتطاق.

صوت ثالث:

ـ كأنها عفونة فئران ميتة.

الشمس حارقة. الرمل ساخن كالرماد تحته الجمر. العرق ينضح من الوجوه. مزيد من الناس يقبل تجاه الخيمة. الضوضاء تعلو والصخب يتزايد.

تتشابك الأنفاس الحارة بروائح العرق. تتكاثف الرطوبة. ورغم ذلك يظل للرائحة المنبثقة من الخيمة صراخ حاد وجارح.

صوت:

ـ هذه خيمة مريش... أليس كذلك؟

صوت آخر:

ـ لكن مريش تركها ورحل.

صوت نسائي:

ـ أخبرني بنفسه أنه راجع إلى عمان.

صوت:

ـ لمن ترك الخيمة إذن؟»

وهذا النموذج يشكل قطيعة مع أدبيات الخطاب الشفوي في القصة القصيرة على الرغم من اتكائه على لغة الحوار، ويحاول في نفس الوقت أن يؤسس للقصة أدبيات يستمدها من لغة المسرح وتركيبته البنيوية، إذ تصبح الحوارات عنصراً أساسياً وطاغياً، بينما تتوقف الأجزاء الوصفية عند حدود

---

(١٧) الأمسية القصصية ص ٩.
(الكتيّب الصادر عن نادي جدة بمناسبة الأمسية القصصية سنة ١٤٠٦).

(١٨) البيدار ص ١١٣.
(عبد الحميد أحمد: البيدار، دار الكلمة، ط الأولى، ١٩٨٧ بيروت).

الإيماءات العامة والاشارات السريعة التي تحدد مكان الحدث وملامحه العامة، وتأخذ الحوارات طابع «الحدث المشهدي» إذ من خلالها تتضح حركة الأحداث ويتم استحضار ما قد مضى منها، إن الحدث في مثل هذه القصة يتم كما لو كان يحدث أمامنا على المسرح أو كأنما نحن نلتقط أطرافه من خلال إنصاتنا للناس الذين يتحدثون عنه.

وبهذا لا يصبح دور الحوار هو رسم معالم الشخصيات وإنما تحريك الحدث، وربما كان دوره أحياناً هو تجميد الحدث للكشف عن وقائع مرت منه، ومن هنا فإن القاص يكتفي في أحيان كثيرة بملاحظات عامة تسبق القول من مثل «صوت» «صوت آخر» «صوت نسائي» وهكذا.

ولا تتوقف قصة الأستاذ عبد الحميد أحمد عند هذا الحد في استثمار أدبيات الشكل المسرحي بل تتجاوزها في الاعتماد على المشاهد التي تربط بين حواراتها وحدات زمانية ومكانية محددة. وربما استطعنا أن نلمس مدى استفادة الكاتب من طريقة «السيناريو السينمائي» في معاقبته بين مقاطع القصة حين تأخذ طابعاً هندسياً دقيقاً يتم فيه توزيع هذه المقاطع بين الزمن الحاضر والزمن الماضي على نحو منتظم ومتوازٍ وكذلك في انتقالها بين «لقطة» حضور الشخصية الرئيسية و«لقطة» أخرى تؤكد غيابه وتكتفي بحديث الناس عنه.

إن الحدث يظل بسيطاً وعادياً ومألوفاً إلى حد كبير غير أن القصة تكتسب فنيتها من قدرة الكاتب على توظيف تقنية الحوار المسرحي والسيناريو السينمائي وخلق عالمه من خلال هذه التقاطعات التي ينشئها بين مقاطع قصته ومن خلال التركيب المتوازي لهذه المقاطع.

ويعمد الكاتب إلى تأصيل البعد الانساني الذي يستهدفه عن طريق إفراغ كل هذه الحوارات التي تعالى صخبها وضجيجها طوال النص من مضمونها، تستحيل كل هذه الأحاديث إلى ضرب من اللغط أمام سؤال الصبي: (من هو مريش يا أمي) ذلك السؤال الذي يتردد في ثنايا النص ويضيع في «اللجة» وتنتهي القصة به دون أن يظفر الطفل بجواب. فيؤكد ذلك أن كل هذا الصخب عاجز عن إجابة سؤال كهذا السؤال.

وقريب من ذلك البناء ما نجده في قصة «السبة» للأستاذ اسماعيل فهد اسماعيل[19] حيث تتعاقب مقاطع القصة في صورة مشاهد متوالية تستثمر فن السيناريو بشكل جيد ويتوقف السرد فيها عند حدود الوصف المشهدي الذي تتوالى فيه الأحداث بايقاع يتسم بالسرعة والاختصار وتنبثق فيه الحوارات بشكل مفاجيء دون أن يتم التقديم لها بما وجدناه عند الأستاذ عبد الحميد أحمد من مثل عبارات «قال» «صوت» وما إلى ذلك.. بل تأخذ الجمل المحكية طابع الاقتحام للجملة السردية بحيث يكون حضورها تمثلاً لحضور مسرحي تتحرك فيه الشخصيات أمام القارىء متحدثة بشكل مباشر ومفاجيء.

وهي تستثمر من فن السيناريو كذلك هذه النقلات السريعة بين المشاهد وتعدد زوايا الرؤية للموضوع ذاته بحيث أننا نواجه مرة سرداً عبر ضمير المتكلم ومرة أخرى سرداً عبر الضمير الثالث. وتظل القدرة على التحكم في هذه المتقابلات والمتوازيات هي التي تمنح العمل فنيته في ظل عادية الحدث وبساطته وانتزاع القاص له من اليومي والمألوف.

وإلى هذا الضرب من البناء القصصي تنتمي قصة «الصهد والرحيل»[20] للقاصة كلثم جبر، حيث تنقسم القصة إلى جملة من المقاطع يتشكل كل مقطع فيها من وحدتين أحداهما سردية تتكيء على ضمير المتكلم الذي ظل يلعب دور الراوي الذي يربط بين مختلف المقاطع، والوحدة الأخرى حوارية تتوالى فيها الحوارات بشكل مسرحي ينتقل فيه الحديث من شخص إلى آخر كاشفاً عن العمق الدفين للشخصيات وإن لم يكن معنياً بتحريك الحدث، فالحوارات هنا لا تستهدف انشاء حدث مشهدي بقدر ما تستهدف الكشف عن باطن الشخصية الرئيسية للقصة وعلاقاتها المتوترة بالعالم المحيط بها.

وإذا كانت الشخصيات في القصص التي أشرنا إليها تبرز عبر أفعالها وتوشك أن تصبح في بعض القصص نسقاً من الفاعلين الدلاليين الذين لا يتجاوز دورهم منح المبنى الحكائي للقصة في أن يتتابع وتتوالى أحداثه، إذا كان ذلك ما لاحظناه في القصص السالفة فإننا أمام نموذج أخير يمكن أن نمثل له بما لدى القاص عبد الله باخشوين في مجموعته «الحفلة[21]» يمكن أن نجد تكريساً لمفهوم الشخصية الذي يتجاوز العمل القصصي الواحد لينسرب عبر أعمال الكاتب القصصية جميعها، ويصبح دور القاص اقتناص دقائق حالاته النفسية وما تنطوي عليه من تناقضات وتقابلات بحيث

(١٩) كلمات ص ٨٩.
(مجلة كلمات، العدد ٢ مارس ١٩٨٤، البحرين).

(٢٠) أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي ص ٢٩٣.
(ليلى محمد الصالح: أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي، ط الأولى ١٤٠٣ - ١٩٨٣.

(٢١) الحفلة
(عبد الله باخشوين: الحفلة، نادي جازان الأدبي، ط الأولى ١٤٠٦ - ١٩٨٦).

نصبح في النهاية أمام نمط (سيكلوجي) محدد المعالم يمعن الكاتب في تغريبه مستخرجاً منه دلالاته وأبعاده.

وفي هذا النمط من القصة يعود الخطاب ليحتل مساحة رئيسية، ويصبح الحدث بطيء الايقاع، فتتميز القصة بالوقوف الدقيق المستقصي أمام الصفات التي تميز الشخصية والعادات التي تمارسها وما إلى ذلك.

وخلاصة ما يمكن أن ننتهي إليه من هذا البحث هو أن القصة القصيرة قد ظهرت في هذه المنطقة ـ وربما في عالمنا العربي عموماً ـ متلبّسة بفن المقال ومنبثقة عنه، محاولة من خلال ذلك أن ترتقي من أدب شعبي يمارسه الناس عموماً إلى أن تصبح فناً راقياً يتعاطاه خاصة الأدباء، وإن كانوا يتوجهون به إلى الناس في محاولة لخدمة بعض الأغراض الاجتماعية العامة ومعالجة بعض ما يعتور المجتمع آنذاك من هنات ومشكلات تعترض سبيل النهضة التي كانت الشغل الشاغل لأدباء ذلك العصر.

وقد كان تحوّل فن القصة من فن شفوي إلى فن كتابي سبباً في تلبّسها بأدبيات الخطاب الكتابي وسماته، ومفارقتها لما امتازت به القصة الشفوية من أدبيات وخصائص عبر تاريخها الموغل في القدم.

وإذا كانت القصة القصيرة قد استفادت من لغة الكتابة فصاحة الأسلوب وجزالته، على اعتبار أن الذين كتبوها من الرّواد تميّزوا باعتبارهم كتّاب مقالات، فإنها في نفس الوقت تعلّقت بما يتسم به الخطاب المكتوب من اعتناء بالوصف والتحديد وبرزت من خلال أدبيات ما يعرف بالشخصية والمكان والزمان، واستفادت في ذلك كله بأبحاث علم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم الإنسانية.

وقد كان من أهم معالم التطوّر في بناء القصة القصيرة بحثها عن خصائص تميّزها عن تلك النشأة الأولى، وهنا يمكننا أن نرصد اتجاهين متباينين نحت نحوها القصة، أولهما العودة إلى أدبيات الخطاب الشفوي في القصة القصيرة، والآخر الإمعان في الانعتاق من أدبيات هذا الخطاب، مع محاولة استلهام خصائص فنون أخرى يقف على رأسها المسرح وسيناريو السينما.

وقد تبيّن لنا أن استلهام أدبيات الخطاب الشفهي قد أفضى إلى عودة العالم الغرائبي الذي تتحرك فيه القصة، وإلى تحوّل الشخصية فيها إلى فاعل دلالي هدفه تحريك الحدث، وكذلك إلى اقتحام اللغة الشعرية لها انطلاقاً مما تمتلكه هذه اللغة من قدرة على معانقة الغيبي والمجهول والمستحيل. وإلى جانب ذلك امتاز هذا الضرب من القصص بكثافة البنى السردية فيه، وسرعة إيقاع أحداثه، حتى وإن جاءت ضمن إطار لبنية سردية بسيطة تقتنص لحظة عابرة وتنداح من خلالها في عالم باطني سرّي.

أما استثمار تقنية المسرح فقد ميّز القصص التي أخذت بكثافة الحوار الذي يتحوّل إلى قناع لحكي مشهدي يقوم باقتناص الأحداث من خلال متابعة الحوار، فيتحقق للحدث حضور مسرحي يواجه القارىء، وربّما أفضى الحوار إلى تعطيل حركة السرد واتخذ دوره لرسم الشخصيات وتحديد معالمها من خلال طريقتها في الحوار وردود أفعالها المباشرة على ما يترامى إليها من أنباء.

إلى جانب ذلك فإن البناء القصصي الذي استفاد من فن سيناريو السينما جاء متسماً ببنائه المقطعي، حيث يقوم القاص بتقسيم أحداثه إلى جملة من المقاطع ذات بناء متوازٍ ومرتّب ترتيباً يستهدف من خلاله الانتقال السريع بين زوايا رؤية الحدث أو أشخاص القصة أو الأزمنة التي تنطوي عليها.

وإذا كان لنا من كلمة نختم بها هذا البحث فإنما هي التأكيد على أنه محاولة لاكتشاف بنية شمولية لحركة تطوّر القصة القصير، تضبط إيقاع هذا التطوّر، وتكشف عن علاقته بوظائف العناصر التي يشتمل عليها بناء القصة، ولعل للموضوع مداخل أخرى يتأتى لغيري من الباحثين طرقها.

جدّة